

MONIKA CHYLIŃSKA

O GŁÓWNYCH DYLEMATACH FILOZOFII TWÓRCZOŚCI

UJĘCIE SYNTETYCZNE Z UWZGLĘDNIENIEM BADAŃ WSPÓŁCZESNYCH*

Psychologowie bieżących czasów przekonują nas, że każdy człowiek jest twórczy. Czy istnieją solidne racje do tego, by się z nimi zgodzić? A jeśli tak, to jaką rolę w tej uniwersalnej umysłowej zdolności tworzenia odgrywają tajemnicze siły nieświadome i czy tak znacząca, jak myślał o tym Freud (a wcześniej Platon)? Czy twórczość jest jednym z talentów nie do wyuczenia? I co ma dziecięca zabawa w udawanie (talent, do której wykazują niemal wszyscy mali) do ludzkiej kreatywności? Oto niektóre z problemów podejmowanych współcześnie przez badaczy fenomenu *creatio*, które w niniejszym tekście zostaną rozwinięte, a także umiejscowione w kontekście rozważań bardziej fundamentalnych (czy klasycznych) w dziedzinie filozofii twórczości. W innym miejscu, w artykule będącym swoistym wstępem do niniejszych rozważań („Wprowadzenie do filozofii twórczości. Uwagi pojęciowe – historia idei – perspektywa interdyscyplinarna”¹), opisane już zostały pewne podstawowe pytania dotyczące tego zagadnienia – czyli m.in. pytania o sposoby rozumienia i wyjaśniania natury twórczości. Zasadniczym celem niniejszego artykułu będzie zaś naświetlenie wielokierunkowości współczesnych badań nad tym fenomenem, który – jak mam zamiar pokazać – najwyraźniej staje się już dla badaczy zjawiskiem coraz mniej tajemniczym i coraz bardziej „przyziemnym”.

Mgr MONIKA CHYLIŃSKA – doktorantka na Wydziale Filozofii KUL; adres do korespondencji: Al. Raclawickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: moni.chylinska@gmail.com

* Artykuł został przygotowany w ramach projektu badawczego finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (Harmonia, UMO-2014/14/M/HS1/00436 na lata 2015-2018) pt. „Zaangażowanie języka, czynników kulturowo specyficznych i potocznych intuicji w zdolność czytania w umyśle (mindreadig) w poznaniu społecznym”.

¹ W niniejszym numerze *Roczników Filozoficznych* s. 79–108.

Współczesnej filozofii twórczości mam zamiar przyjrzeć się, po pierwsze, poprzez wymienienie głównych „głosów skonfliktowanych” w dzisiejszych dyskusjach oraz, po drugie, poprzez opisanie najpopularniejszych kierunków badań podejmowanych obecnie wokół tego zagadnienia.

PODSTAWOWE OPOZYCJE W ANALIZACH TWÓRCZOŚCI

Cała historia myśli o ludzkiej twórczości usiana jest różnorodnymi sporami, dotyczącymi na przykład jej domniemywanych źródeł, możliwości wyjaśniania jej natury czy też jej sposobu „dziania się” jako procesu czy też może „przydarzania się” jako momentu olśnienia. Niektórzy badacze upatrywaliby przyczyn istnienia tak wielu kontrowersji w samej istocie omawianego fenomenu – jest przecież ludzka twórczość z natury paradoksalna i pełna wewnętrznych opozycji². Być może należałoby powiedzieć, że istotą twórczości jest poniekąd przeplatanie się w niej różnych przeciwstawnych aspektów, jak na przykład tych nieświadomych z tymi uświadomionymi, tych wrodzonych z wyuczalnymi, czy tych „elitarnych” z uniwersalnymi.

1. ELITARYZM VS. EGALITARYZM³

Psychologowie i psychiatry uczyli nas w ostatnich latach, aby nie etykietować innych poprzez używanie sztywnych i nieprzekraczalnych podziałów, takich jak: inteligentni a upośledzeni, lękliwi a pozbawieni lęku, ekstrawertyczni a introwertyczni itd.⁴ Uznaje się obecnie, że właściwości ludzkie są raczej ciągłe niż dychotomiczne i że każdą z opisywanych cech można zobrazować raczej za pomocą kontinuum niż jako zestawienie dwóch przeciwieństw. Dlatego mielibyśmy na tym tle cechę kreatywności traktować wyjątkowo

² Pisał już o tym między innymi Władysław Stróżewski w swojej *Dialektyce twórczości*. Zob. Władysław STRÓŻEWSKI, *Dialektyka twórczości* (Kraków: Znak, 2007).

³ Paragraf ten został opracowany zasadniczo na podstawie artykułu: Monika CHYLIŃSKA, „Egalitarne podejście do kreatywności we współczesnych badaniach psychologicznych”, w: Arkadiusz GUT, Zbigniew WRÓBLEWSKI (red.), *W poszukiwaniu osobliwości natury ludzkiej* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2015), 353–361.

⁴ Myśl ta obecna jest już u psychiatry Antoniego Kępińskiego, m.in. wtedy, gdy pisze o psychologicznych podstawach schizofrenii: „W próbach tłumaczenia zjawisk psychopatologicznych dobrze jest wyjść od zjawisk życia «normalnego» i patologię traktować jako wyolbrzymienie zjawisk zachodzących u każdego człowieka, tj. stać na stanowisku continuum – braku ostrej granicy między normą a patologią”. Antoni KĘPIŃSKI, *Schizofrenia* (Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2010), 283.

i uznawać jej występowanie tylko u nielicznych, wybitnie uzdolnionych jednostek? Czy rzeczywiście kreatywność jest zdolnością elitarną – taką, którą „[...] natura tworzy od czasu do czasu wśród niezliczonych milionów [...]”⁵?

Odpowiedzi „tak” na powyższe pytanie udzieliliby bez wątpienia zwolennicy rozpowszechnionego w epoce Romantyzmu elitarnego podejścia do twórczości. Źródła tego myślenia tkwią w poglądzie Platona, według którego możliwość tworzenia powodowana jest interwencją sił nadprzyrodzonych, a umysł twórców podobny jest do pustego naczynia, do którego duch „wlewa” inspirację⁶. Współcześni zwolennicy podejścia elitarnego uważają, że o kreatywności można mówić jedynie w odniesieniu do wybitnych umysłów – zdolnych do tworzenia dzieł o bardzo wysokiej wartości – i że twórczość jest cechą zerojedynkową: jest albo jej nie ma. W pracach badaczy inspirowanych tym podejściem używa się jeszcze do dzisiaj pojęcia „geniuszu”, metodologia badań polega zaś przede wszystkim na analizie faktów historyczno-biograficznych z życia ludzi wybitnych⁷.

Ujęcie elitarne doczekało się jednak w czasach współczesnych krytyki ze strony przedstawicieli podejścia egalitarnego w psychologii i filozofii kreatywności, inaczej zwanymi zwolennikami tzw. twórczości przez małe „t”⁸, twórczości „psychologicznej”⁹ czy kreatywności „minimalnej”¹⁰. Między innymi na podstawie wyników badań Noama Chomsky’ego nad uniwersalnością twórczości lingwistycznej dzieci¹¹ przyjmują oni, że każdy z nas jest twórczy, choć nie każdy w tym samym stopniu, czyli że kreatywność jest cechą ciągłą – może występować w różnym nasileniu, podobnie jak inteligencja czy poziom lęku. W wypadku ludzi wybitnie uzdolnionych zdolność ta byłaby szczególnie wysoko rozwinięta.

Na rzecz uniwersalnego ujęcia ludzkiej dyspozycji do tworzenia wypowiedział się w 1950 r. psycholog Joy P. Guilford w swojej często przytaczanej przez badaczy przemowie wygłoszonej podczas kongresu APA:

⁵ Arthur SCHOPENHAUER, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł. Jezry Garewicz (Warszawa: PWN, 1994), 298.

⁶ Zob. PLATON, *Fajdros, Hipiasz mniejszy, Hipiasz większy, Ion*, przeł. Władysław Witwicki (Warszawa: Wydawnictwo ALFA, 1999), 30–31.

⁷ Por. Edward NĘCKA, *Trening twórczości* (Gdańsk: GWP, 2008), 19.

⁸ Zob. James C. KAUFMAN, *Kreatywność*, przeł. Mieczysław Godyń (Warszawa: Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, 2011), 48–50.

⁹ Zob. Margaret BODEN, *The Creative Mind. Myths and mechanisms* (London: Routledge, 2004).

¹⁰ Zob. Dustin STOKES, „Minimally creative thought”, *Metaphilosophy* 42 (2011): 658–681.

¹¹ Por. Noam CHOMSKY, *Syntactic structures* (The Hague: Mouton, 1957).

It is probably only a layman's idea that the creative person is peculiarly gifted with a certain quality that ordinary people do not have. This conception can be dismissed by psychologists, very likely by common consent. The general psychological conviction seems to be that all individuals possess to some degree all abilities, except for the occurrence of pathologies. Creative acts can therefore be expected, no matter of how feeble or how infrequent, of almost all individuals. The important consideration here is the concept of continuity. Whatever the nature of creative talent may be, those persons who are recognized as creative merely have more of what all of us have. It is this principle of continuity that makes possible the investigation of creativity in people who are not necessarily distinguished¹².

Co przemawiałoby na rzecz tezy o egalitarności dyspozycji do tworzenia? Pierwszym silnym argumentem za taką uniwersalnością byłoby twierdzenie, że nie istnieją jakościowe różnice między poznaniem twórczym a poznaniem związanym z wykonywaniem rutynowych, „codziennych” zadań. Różnica mogłaby sprowadzać się jedynie do celu, na który ukierunkowane są procesy umysłowe w obu tych typach poznania, lub też do specyficznego sposobu przebiegu tych procesów¹³. Jeden z najbardziej radykalnych głosów w tej sprawie podniósł już trzydzieści lat temu Robert Weisberg, twierdząc, że nie ma żadnych różnic między tymi typami myślenia i że wyjątkowość zdolności do tworzenia umysłów genialnych jest mitem, który – dla dobra nauki – należy czym prędzej obalić¹⁴. Owo tzw. stanowisko „rewizjonistyczne” w ujęciu kreatywności poparte jest współcześnie wieloma badaniami w nurcie poznawczym w psychologii i w kognitywistyce (tzw. *creative cognition approach*¹⁵).

O powszechności występowania zdolności twórczych u ludzi wypowiedzieli się również psychologowie nurtu humanistycznego. Wśród nich między innymi Carl Rogers wyraził stanowisko, zgodnie z którym dyspozycja do tworzenia jest nieodłącznym atrybutem osoby ludzkiej mającym zasadniczy udział w realizowaniu przez nią własnego życiowego potencjału¹⁶. Z procesami rozwoju ontogenetycznego wiązałyby się właśnie, zdaniem psycho-

¹² Joy P. GUILFORD, „Creativity”, *American Psychologist* 5 (1950): 446.

¹³ Por. Edward NĘCKA, *Proces twórczy i jego ograniczenia* (Kraków: Oficyna Wydawnicza, 1999).

¹⁴ Zob. Robert WEISBERG, *Creativity. Genius and other myths* (New York: Freeman, 1986).

¹⁵ Por. Arne DIETRICH, „Who's afraid of a cognitive neuroscience of creativity?”, *Methods* 42 (2007): 22–27; por. Thomas B. WARD, „Creative cognition as a window on creativity”, *Methods* 42 (2007): 28–37. Cały 42. numer czasopisma *Methods* z 2007 r. poświęcony jest kognitywnemu podejściu do badań nad kreatywnością.

¹⁶ Por. Carl ROGERS, *On becoming a person* (Boston: Houghton Mifflin, 1961).

logów humanistycznych, owa uniwersalna tendencja człowieka do nieustannego transcendowania swoich granic, przewyciężania prostych instynktów i hamowania automatycznych reakcji, którą tą tendencję przyzwyczailiśmy się już nazywać twórczością.

Egalitarne podejście w studiach nad kreatywnością staje się dziś tendencją dominującą. Daje ono podstawy do zasadniczej zmiany preferowanej w tych studiach metodologii badawczej, uzasadniając możliwość przeprowadzania badań eksperymentalnych i testów twórczości na dużych grupach ludzi. Jedną z licznych wątpliwych z perspektywy filozoficznej kwestii pozostaje jednak w tym kontekście operacjonalizacja takich badań i testów, które – w założeniu badające ludzką twórczość – być może tak naprawdę mające badać fenomeny dużo mniej złożone, jak np. pomysłowość, łatwość skojarzeniową, łatwość wyobrażeniową itp. Warto w tym kontekście zawalczyć zatem o zaistnienie systematycznej filozoficzno-psychologicznej współpracy przy konstruowaniu kolejnych bądź przy ulepszaniu dotychczasowych metod diagnozowania twórczych zdolności.

2. WRODZONE VS. NABYTE ZDOLNOŚCI TWÓRCZE

Do dzisiaj wielu badaczy – za Kantem – uznaje, że z twórczymi zdolnościami człowiek się szczęśliwie rodzi albo nieszczęśliwie przychodzi na świat zdolny tylko, co najwyżej, do kopiowania rzeczy zastanych. „Swobodne używanie władz poznawczych” jest dyspozycją wrodzoną i przynależną tylko nielicznym, jak pisał autor *Krytyki władzy sądowniczej*¹⁷. Co więcej, zdaniem Kanta:

[...] genialność jest: 1) talentem tworzenia tego, na co nie można podać żadnego określonego prawidła, a nie dyspozycją zręczności do nauczenia się tego, czego można się wyuczyć wedle jakiegoś prawidła; [...] 3) że ona sama [genialność] nie może opisać lub naukowo wykazać, w jaki sposób tworzy swe dzieło; [...] że zatem twórca, który dzieło zawdzięcza swej genialności, sam nie wie, skąd się biorą u niego idee do tego dzieła i nie jest też w jego mocy tego rodzaju idee dowolnie czy planowo wymyślać i przekazywać innym za pomocą takich przepisów, które pozwoliłyby im tworzyć podobne dzieła¹⁸.

Niemożliwością byłoby zatem – w duchu Kantowskiego myślenia – oswoić się z umiejętnością tworzenia rzeczy i idei wybitnych w toku własnego życia. Coś, co jest prawdziwie twórcze, jest wszakże spontaniczne

¹⁷ Immanuel KANT, *Krytyka władzy sądowniczej*, przeł. Jerzy Gałęcki (Warszawa: PWN, 2004) 248.

¹⁸ Tamże: 232.

i nieprzewidywalne – nie ma w twórczości żadnych regularności. To zaś jest sprzeczne z istotą uczenia się, które polega na naśladowaniu pożądaných umiejętności bądź na przestrzeganiu określonych zasad. Podejmowanie się nauki czegoś, co spod praw tej nauki się wymyka, byłoby poniekąd tak absurdalne jak wszelkie próby łapania za ogon tęczy.

Nie wszyscy jednak tak dzisiaj myślą. Na przykład filozof Berys Gaut zidentyfikował najpierw podstawowe argumenty mające świadczyć o domniemanej niemożliwości wyuczenia się dyspozycji do produkowania rzeczy (czy idei) oryginalnych, by następnie podważyć ich zasadność¹⁹. Zwolennicy tezy o niewyuczalności twierdzą (jak powyżej), że uczenie się wymaga imitacji oraz postępowania zgodnie z zasadami, a oba te warunki zdobywania określonych umiejętności i wiedzy miałyby kłócić się z istotą kreatywności (którą byłaby np. „wolna gra wyobraźni”). Gaut staje jednak w obronie wyuczalności dyspozycji twórczych i formułuje kontrargumenty wobec swoich oponentów. Po pierwsze, twierdzi on, że czym innym jest twórcze uczenie się czegoś (*learning creatively*), a czym innym uczenie się tego, by być twórczym (*learning for creativity*); oba zaś powyższe argumenty wymierzone są tylko przeciwko tezie o „twórczym” zdobywaniu wiedzy na temat kreatywności²⁰. Po drugie, Gaut zakłada, że kreatywność jest przede wszystkim pewną dyspozycją – twórcza osoba może osiągnąć coś wybitnego dopiero w odpowiednich okolicznościach, gdyż sam talent nie jest czymś do tego wystarczającym²¹. Edukowaniu mogą podlegać zatem co najmniej zasadnicze motywacje odpowiedzialne za twórcze działanie. Po trzecie zaś autor podaje przykłady, kiedy to „edukacja do twórczości” osiąga istotne rezultaty (m.in. dzięki heurystycznemu podejściu do rozwiązywania zadań matematyki oraz podczas popularnych²² już zajęć z tzw. *creative writing*²³).

Wcześniej jednak jeszcze (bo trzydzieści lat temu) teza o zasadniczym wpływie uczenia się na twórcze osiągnięcia została poparta i starannie uzasadniona przez psychologa i badacza twórczości Roberta Weisberga, który razem z innymi „rewizjonistami” postawił sobie za główny cel badawczy obalenie niektórych mitów narosłych wokół zagadnienia twórczości. Weisberg w swojej teorii nazwanej teorią stopniowego wzrostu postanowił

¹⁹ Zob. Berys GAUT, „Educating for Creativity”, w: Elliot S. PAUL, Scott B. KAUFMAN (red.), *The Philosophy of Creativity: New Essays* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 265–287.

²⁰ Zob. tamże, 268.

²¹ Jako przykład podaje tu przypadek Arthura Rimbauda, który porzucił pisanie poezji w wieku 21 lat, a zatem niejako przestał być twórczy. Zob. tamże, 272.

²² Por. E. NĘCKA, *Proces twórczy*, 45–47.

²³ Zob. B. GAUT, „Educating for Creativity”, 276–283.

obalić tzw. mit genialności (na co bezpośrednio wskazuje zresztą tytuł jego książki *Creativity – Genius and other myths*²⁴). Po przestudiowaniu licznych biografii „geniuszy” zwrócił uwagę na to, że każdemu uznanemu twórcy potrzebny jest dość długi okres intensywnego „zanurzenia się” w określonej dziedzinie naukowej, artystycznej czy każdej innej. Z analiz biograficznych wynikałoby, że okres ten trwa zazwyczaj około 10 lat²⁵. Zdaniem Weisberga życiowe historie osób uzdolnionych świadczą o tym, że twórcze rozwiązania ważnych problemów nigdy „nie spadały z nieba” i że zawsze były rezultatem wcześniejszych (długotrwałych) poszukiwań. Ważną rolę w procesie twórczym odgrywa zatem proces nabywania wiedzy, a potem jej umiejętnego przywoływania i wykorzystywania w odpowiednich kontekstach.

Współcześnie teza o możliwości wyuczenia się dyspozycji do tworzenia zyskała bardzo dużą popularność. Księgarnie niemal zalane są poradnikami typu *How to think like Einstein & Shakespeare*, psychologowie zaś i „coachowie” oferują instytucjom i firmom wprowadzenie dla pracowników regularnych „treningów kreatywności”²⁶ czy „warsztatów myślenia metaforycznego”. Trwa jednocześnie dyskusja na temat sensowności prowadzenia tego typu działań edukacyjnych²⁷. Z mojego własnego doświadczenia wynika, że treningi rzeczywiście mogą rozwijać w ich uczestnikach przynajmniej niektóre podstawowe kompetencje umysłowe postrzegane zwykle jako wiążące się z myśleniem twórczym. Jakie są to jednak dokładnie zdolności? Co jest rzeczywiście wyuczalne, a co nie w kontekście twórczych uzdolnień?

Zasadne, jak uważam, byłoby włączenie się w te dyskusje filozofów. Prawdopodobnie jest bowiem tak, że – zgodnie z Kantowską intuicją – z pewnymi „bazowymi” skłonnościami umysłowymi sprzyjającymi twórczości rodzimy się lub nie. Rozwój niektórych z naszych zdolności może przecież zależeć nie tylko od środowiska, ale również i od naszych genów.

²⁴ Zob. R. WEISBERG, *Creativity*.

²⁵ Zob. Robert WEISBERG, „Creativity and Knowledge: A Challenge to Theories”, w: Robert J. STERNBERG (red.), *Handbook of Creativity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 226–250. Tytuł jednego z podrozdziałów w tym artykule mówi sam za siebie: *The years of “silence”: practice, practice, practice*.

²⁶ Ze stroną merytoryczną takich treningów można zapoznać się m.in. dzięki specjalistycznym książkom napisanym przez psychologa i trenera Edwarda Nęckę oraz jego współpracowników. Por. Edward NĘCKA, *Trening twórczości* (Gdańsk: GWP, 2008); TENŻE, *TroP – twórcze rozwiązywanie problemów* (Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls, 1994).

²⁷ Należałoby tutaj dodać, że dyskusję tę zasadniczo zapoczątkował Guilford i że – z mniejszą lub większą gwałtownością – jest ona podejmowana przez psychologów i pedagogów od ponad 50 lat. Por. Irving MALTZMAN, „On the training of originality”, *Psychological Review* 67 (1960): 229–242.

3. NIEŚWIADOMOŚĆ VS. ŚWIADOMOŚĆ W PROCESIE TWÓRCZYM

Utrzymującą się tendencją w historii myśli o twórczości było dewaluowanie (a nawet wręcz całkowite lekceważenie) roli świadomego myślenia i racjonalnego namysłu w przebiegu procesu tworzenia. Zgodnie z tym, co oznajmił już dawno temu Platon, „[...] nie prędzej potrafi [poeta] coś zrobić, zanim bóg w niego nie wejdzie, zanim zmysłów nie straci i nie pozbędzie się rozumu”²⁸. Tradycyjnie utrzymywano, że wszelka inspiracja spływa na artystę bezpośrednio od Muzy lub od Boga (bogów), a zatem rola świadomości sprowadzałyby się co najwyżej do odbioru i do doznania supranaturalnego przekazu.

Na to, co w kreatywności nieświadome i niewyjaśnialne, dodatkowy nacisk położyli w pierwszej połowie XX wieku psychoanalitycy, choć genezy twórczych myśli i wytworów przestali wzniosłe dopatrywać się w źródłach pozaziemskich. Sigmund Freud w swoich analizach twórczości pisarskiej przyjął mianowicie, że jest ona kontynuacją dziecięcej aktywności zabawowej²⁹ i że pomysły twórcy pochodzą – podobnie jak zabawy najmłodszych – z fantazji. Fantazje te wywodziłyby się natomiast z niespełnionych dążeń o charakterze erotycznym lub ambicjonalnym i przedostawały się do świadomości dzięki mechanizmowi sublimacji, który właśnie stanowiłby fundament twórczości dorosłych³⁰.

Istnieje również ciągle popularne przeświadczenie, że bycie świadomym i nadmierne kontrolowanie swoich myśli utrudnia, a nawet zahamowuje proces dojścia do twórczego pomysłu. Na podstawie tego przeświadczenia niektórzy twórcy sympatyzują poniekąd z maksymą „nie myśl, tylko rób”. Stąd biorą się też znane skądinąd relacje artystów o rzekomej wartości „nadzwyczajnych stanów świadomości”, które można osiągnąć na przykład poprzez przyjmowanie różnorodnych substancji psychoaktywnych czy też przez samo tylko doświadczanie współczesnej sztuki eksperymentalnej. Swego rodzaju dowodem na uprzywilejowanie irracjonalności w sztuce byłyby

²⁸ PLATON, *Ion*, 279.

²⁹ Tezę o powiązaniach dziecięcej zabawy w udawanie z dojrzałą kreatywnością głoszą również współcześni badacze, ale uzasadniają ją na sposób całkowicie odbiegający od argumentacji Freuda. Więcej na ten temat w części ostatniej tego artykułu.

³⁰ Zob. Sigmund FREUD, „Pisarz i fantazjowanie”, w: TENŻE, *Sztuki platyczne i literatura*, przeł. Ryszard Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2009), 143–152. W swojej późniejszej twórczości Freud zmienił jednak pogląd na rolę tzw. pierwotnych procesów myślenia (które byłyby podporządkowane głównie zasadzie przyjemności) w procesie tworzenia, przypisując znaczenie także świadomej i intencjonalnej ekspresji twórczej. Por. Sigmund FREUD, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. Jerzy Prokopiuk (Warszawa: PIW, 1973).

też naukowe i nienaukowe obserwacje na temat domniemanego związku między byciem artystą a byciem „szaleńcem” (czy też byciem podmiotem różnorodnych stanów psychotycznych, depresyjnych, maniakalnych i wszelkich pozostałych odchyłeń od normy)³¹. Ile irracjonalności w sztuce? Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że jest ona siłą w sztuce rządzącą.

W ciągu ostatniego stulecia naukowcy postanowili jednak poszukać w procesie twórczym choćby przeblysków racjonalności. Jedną z pierwszych naukowych prób wskazania i uzasadnienia wartości tego, co uświadomione w procesie twórczym, podjął w swojej teorii Graham Wallas. Mimo że największy akcent w jego koncepcji czterech etapów twórczych został położony na niekontrolowaną fazę inkubacji oraz olśnienia, przyznał on również pewne znaczenie świadomym i racjonalnym czynnościom umysłowym, polegającym na wstępnym przygotowaniu się do rozwiązania problemu oraz na finalnej „trzeźwej” ocenie bądź gotowego już wytworu, bądź samego pomysłu³², który w tajemniczy sposób przedostał się do świadomości.

Większość współczesnych badaczy popiera stanowisko Wallasa, uznając, że twórczość wymaga swoistej współpracy świadomych i nieświadomych procesów mentalnych. Na przykład zdaniem Roya Baumeistera, Brandona Schmeichela i Nathana DeWalla wszelkie oryginalne idee mogą, co prawda, wypływać z nieświadomości, ale wymagają również kontrolowanego przetwarzania, czyli „edycji i integracji” pomysłów celem uzyskania kompletnego wartościowego rezultatu³³. Ich własny, popularnie przytaczany dzisiaj eksperyment pokazuje, że efekty twórczego działania pogarszają się znacząco w stanie dodatkowego zaabsorbowania świadomości. Na przykład gitarowe improwizacje jazzowe tracą na jakości, gdy muzyk w trakcie gry ma za zadanie na głos odliczać do tyłu co sześć od liczby 913. Spontaniczne rysowanie zostaje natomiast oceniane jako mało oryginalne, gdy badanego prosi się o jednoczesne uważne słuchanie muzyki.

Nie brakuje też w czasach współczesnych naturalistycznych prób całkowitego pozbawienia kreatywności tego, co miałyby być w niej nieświadome

³¹ Por. J.C. KAUFMAN, *Kreatywność*, 102–110. Kaufman zaznacza jednak, że badania na temat rzekomych związków artystycznej twórczości z chorobami psychicznymi mogą być przesadzone i że temat ten może „gubić się w natłoku retoryki, narracji i anegdot”.

³² „Write drunk, edit sober” – miał rzekomo powiedzieć Hemingway, co poniekąd spójne byłoby z wizją twórczego procesu Wallasa. Co ciekawe, sam Hemingway jednak – jak wynika z relacji jego wnuczki – miał pisać i redagować zawsze w stanie trzeźwości umysłu, najczęściej wczesnym rankiem. Zob. <http://goinswriter.com/write-drunk/> (dostęp: 27.10.2015).

³³ Zob. Roy F. BAUMEISTER, Brandon J. SCHMEICHEL, Nathan C. DEWALL, „Creativity and Consciousness”, w: E.S. PAUL, S.B. KAUFMAN (red.), *The Philosophy of Creativity*, 185–198.

i stąd niemożliwe do wyjaśnienia przez naukę. Na przykład podczas gdy niektórzy zakładają, że proces inkubacji implikuje skomplikowaną pracę nieświadomości nad trudnym problemem (niejako w tajemnicy przed samym twórcą), inni próbują całkowicie „odczarować” to zjawisko i dowieść jego mniej zagadkowego charakteru. Steven Smith, na przykład, przyjmuje hipotetycznie, że w czasie, w którym osoba nie myśli o problemie, zapomina też o wszelkich z góry przyjętych założeniach na temat możliwych dróg rozwiązania – o założeniach, które blokowały jej twórczy proces przez różne utrwalone schematy i myślowe fiksacje³⁴. Przyczyną poznawczego przełomu (czyli olśnienia) byłoby raczej po prostu odcięcie się od tych fiksacji niż uwikłanie umysłu w nieświadome zjawiska mentalne.

Z kolei według Jona Elstera nawet twórczość w sztuce nie jest domeną nieświadomości, gdyż polega zasadniczo na maksymalizowaniu artystycznych wartości stosowanie do określonych ograniczeń (*constraints*). Stąd jest kreatywność aktywnością podlegającą raczej rozumowi niż temu, co irracjonalne³⁵. Być twórcą – jak zaznacza Elster – to narzucać sobie (czyli wybierać) pewne ograniczenia, by następnie także działać w ramach ograniczeń. Dokładnie wyraża to następująco:

Constraints must leave room for choice. [...] The creation of a work of art can in fact be envisaged as a two-step process: choice of constraints followed by choice within constraints. The interplay and back-and-forth between these two choices is a central feature of artistic creation, in the sense that choices made within the constraints may induce the artist to go back and revise the constraints themselves³⁶.

Jak można zauważyć, o ile w pierwszych filozoficznych analizach procesu twórczego wartościowano (a może wręcz – przewartościowywano) rolę nieświadomości w procesie twórczym, o tyle współcześni badacze chętnie w kreatywności cenią (a może przeceniają) wszelkie racjonalne momenty. Czy w przyszłości pojawi się więcej głosów na rzecz tego, że prawda leży pośrodku? Czy raczej podejmowanych będzie coraz więcej prób naturalizacji twórczego umysłu? We współczesnej filozofii pozostaje coraz mniej miejsca na „tajemnice”, więc można przewidywać, że w przyszłych badaniach nad twórczością zwycięży tendencja druga.

³⁴ Zob. Steven M. SMITH, „Fixation, Incubation and the Persistence of Fixation in Problem Solving”, [w:] TENŹE, Thomas B. WARD, Ronald A. FINKE (red.), *The Creative Cognition Approach* (Cambridge: MIT Press, 1995), 135–156.

³⁵ Zob. Jon ELSTER, *Ulysses Unbound. Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 175–269.

³⁶ Tamże, 176.

4. TWÓRCZOŚĆ ARTYSTYCZNA VS. NAUKOWA

Można by powiedzieć, że wraz z XVIII wiekiem sztuka (rozumiana przede wszystkim jako sztuka piękna) uzyskała monopol na twórczość³⁷. Kant co prawda określił Newtona mianem „wielkiego człowieka nauki” (*great man of science*), ale z określonych i opisanych w *Krytyce władzy sądenia* powodów nie zdecydował się na przypisanie mu atrybutu twórczego geniuszu³⁸. Do dzisiaj zresztą popularny jest pogląd, zgodnie z którym to sztuka jest domeną kreatywności, o czym świadczyć mogłoby także to, że określenia „twórczy” oraz „artystyczny” traktujemy powszechnie jako synonimiczne. Jednym zresztą z najcięższych zarzutów, jakie mógłby usłyszeć współczesny artysta, byłby zarzut bycia odtwórczym i kopiowania pomysłów od innych³⁹.

Dean Keith Simonton, współczesny badacz twórczości, twierdzi, że Kant miał dobrą intuicję co do rozróżnienia odmiennego charakteru aktywności podejmowanych podczas uprawiania sztuki i rozwijania nauki (tej w znaczeniu „ściskim” i „miękkim”). Zdaniem Simontona poszczególni reprezentanci dziedzin artystycznych, naukowych (w tym tzw. nauk humanistycznych) czy technicznych w różnym stopniu angażują się bowiem z jednej strony w selektywne, a z drugiej – w losowe procesy dochodzenia do swoich osiągnięć⁴⁰. Badacz przykłada zatem swój model BVSР (*blind variation and selective retention*) do analizy specyfiki twórczych czynności charakteryzujących poszczególne domeny ludzkiej kultury. Dzięki temu udaje się mu ustalić istnienie swoistej hierarchii, na której szczycie mogłyby plasować się

³⁷ Początków utożsamiania twórczości (a nawet stwórczości) ze sztuką można się jednak dopatrywać już w epoce Renesansu, kiedy to pojawił się pogląd, że artysta jest „małym bogiem”, a jego dzieła zyskują staty „boskich”. Zob. Henryk KIEREŚ, *Sztuka w kulturze* (Lublin: PTTA, 2013), 134–150. Por. Aleksander GANOCZY, *Stwórczy człowiek i Bóg Stwórca*, przeł. Paweł Pachciarek (Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1982).

³⁸ Zob. I. KANT, *Krytyka władzy sądenia*, 234. Według Kanta swobodna gra wyobraźni nie mogłaby zaistnieć w nauce, w której możliwe jest zrozumienie własnej drogi dojścia do rozwiązania pewnego problemu oraz opisanie tej drogi innym (siebie, zresztą, z tych samych powodów Kant również nie mógłby raczej nazwać geniuszem).

³⁹ Wielu dzisiejszych artystów – jak sądzę – nie odebrałoby negatywnie oskarżenia o niszczyielski czy dekonstrukcyjny aspekt ich sztuki. Pojęcie „niszczyć” – podobnie jak pojęcie „odtwarzać” – może być traktowane natomiast również jako odwrotność tworzenia. Te oba przeciwstawiane kreatywności pojęcia wydobywają jednak zupełnie inne sposoby rozumienia istoty twórczości. Warto by, jak sądzę, rozwinąć tę analizę pojęć w przyszłości.

⁴⁰ Zob. Dean K. SIMONTON, „Hierarchies of Creative Domains: Disciplinary Constraints on Blind Variation and Selective Retention”, w: E.S. PAUL, S.B. KAUFMAN (red.), *The Philosophy of Creativity*, 247–264.

wszelkie nauki polegające głównie na celowych, ukierunkowanych zmiennościach (*sighted variations*), podczas gdy po drugiej stronie continuum znalazłyby się dyscypliny uzależnione znacznie bardziej niż inne od wariacji przypadkowych (*blind variations*), czyli byłyby to głównie wszelkie sztuki i inne pokrewne im dyscypliny artystyczne. Simonton wyjaśnia to następująco:

The more logical, factual, objective, precise, formal, and consensual the creativity, the more sighted it must necessarily be. The more irrational, imaginary, subjective, ambiguous, expressive, and individualistic, the more the thought trials must be blind⁴¹.

Można byłoby jednakże argumentować, że w sztuce – nawet tej współczesnej – istnieją takie trendy, dla których szczególnie ważne są działania ukierunkowane (tak jak np. w sztuce konceptualnej) oraz że w naukach – nawet w tych „ścisłych” – rola przypadkowości dla zaistnienia pewnych przełomowych teorii może być duża (jak np. w odkryciu prawa grawitacji przez Newtona, które miało częściowo zaistnieć dzięki zaobserwowaniu przez niego spadającego z drzewa jabłka).

Być może zasadnicze pytanie zadawane w tym kontekście przez filozofa nie będzie pytaniem o naturę różnic i podobieństw między artystyczną a naukową twórczością, ale raczej będzie to pytanie bardziej fundamentalne o dopuszczenie możliwości mówienia o naukowej kreatywności w ogóle. Innymi słowy: czy naukowiec kreuje nowe sposoby patrzenia na świat, czy raczej odkrywa prawa, które wcześniej nie zostały dostrzeżone przez innych? Zgodnie z Allanem Bloomem nie ma nic bardziej sprzecznego z duchem nauki niż przeświadczenie, że wyniki poznawczych analiz nad rzeczywistością są stwarzane⁴². O ile jednak zgodzimy się z tezą, że światem nie kierują żadne prawa bądź że nasze możliwości poznawcze są tak wątpliwe, że nie możemy tych praw odzwierciedlać, nie będziemy mieli innego wyjścia jak tylko zaakceptować istnienie powszechnej naukowej kreatywności⁴³. Dopuszczenie możliwości mówienia o twórczości naukowej zależy zatem od tego, jaką wizję nauki przyjmujemy⁴⁴: czy nauka polega (zgodnie z tradycyjnym

⁴¹ Tamże, 255.

⁴² Zob. Allan BLOOM, *Umysł zamknięty. O tym, jak amerykańskie szkolnictwo wyższe zawiodło demokrację i zubożyło dusze dzisiejszych studentów*, przeł. Tomasz Bieroń (Poznań: Zysk i S-ka, 2012), 234–240.

⁴³ W tym duchu na przykład Ropland Barnett stwierdził, że uniwersytet ma za zadanie dostarczać społeczeństwu nieustannego napływu nowych idei. Zob. Ronald BARNETT, *Realizing the University in an Age of Supercomplexity* (Buckingham: Open University Press, 2000), 166–172.

⁴⁴ Por. Rom HARRE, „Creativity in Science”, w: Michael KRAUSZ, Dennis DUTTON, Karen BARDSLEY (red.), *The Idea of Creativity* (Leiden: Brill, 2009), 268–269.

pozytywistycznym ujęciem) na odkrywaniu prawd, czy raczej – podobnie jak sztuka – ma ona ustanawiać nowe sposoby opowiadania o rzeczywistości?

Żeby sprawę jeszcze bardziej skomplikować, możemy tutaj dodać, że niektórzy myśliciele proklamowali rozpatrywanie wszelkich aktywności artystycznych jako aktywności prowadzących – podobnie jak czynności naukowe – do rozmaitych odkryć na temat rzeczywistości. Jak zauważa Tatarkiewicz, pogląd, zgodnie z którym artysta jest odkrywcą, był szczególnie popularny w XIX wieku, kiedy to uznawano, że to, co oryginalne i nowe artysta czerpie nie z własnych „wymysłów”, ale ze świata – wtedy mianowicie, gdy dostrzega w świecie rzeczy, których nie spostrzegają inni⁴⁵. Pogląd ten pojawia się zresztą w sztuce także i w czasach współczesnych. Na przykład Marina Abramović, znana jugosławińska performerka, wypowiada się następująco na temat swojej wizji sztuki:

We can't invent anything in this world which is not there already. It's about seeing in a different way. Anything that is revolutionary is in front of your nose and it is never complicated⁴⁶.

Dyskusja nad istotą ludzkich działań podejmowanych w sztuce i w nauce nie jest – jak widzimy – zamknięta; nie jest też – jak sędzę – uporządkowana. Odpowiedzi na pytanie o naturę czynności artystycznych i naukowych będą różniły się zależnie od przyjętych przez badacza pojęć prawdy i wiedzy, od „wyznawanej” przez niego koncepcji nauki i sztuki, ale też – między innymi – od jego rozumienia natury kreatywności oraz roli wyobraźni i percepcji w procesie twórczym. Analiza porządkująca rozważania na ten temat byłaby zatem we współczesnej filozofii twórczości mile widziana.

WSPÓŁCZESNE DEBATY FILOZOFICZNE

W niniejszej części zawarty zostanie krótki opis tych problemów w dziedzinie studiów nad twórczością, które są szczególnie żywo dyskutowane przez filozofów w latach ostatnich. Niektóre współczesne debaty będą tu z racji ograniczonego miejsca pominięte⁴⁷. Istotnym kryterium wyboru tych,

⁴⁵ Zob. Władysław TATARKIEWICZ, „Tworzenie i odkrywanie”, [w:] TENŻE, *Parerga* (Warszawa: PWN, 1978), 42–45.

⁴⁶ Zob. Sarah THORNTON, *33 artists in 3 acts* (New York: W.W. Norton and Company, 2014), 286–292.

⁴⁷ Pominę na przykład opis bieżących dyskusji nad możliwością mówienia o kreatywności zwierząt, ale też nad modelowaniem ludzkiej twórczej aktywności w systemach sztucznej inteligencji.

które zostaną przedstawione, są moje własne zainteresowania badawcze oraz perspektywa dalszych badań⁴⁸. Wybór jest zatem częściowo wyborem subiektywnym, jednakże – jak ufam – umożliwi on naświetlenie także tych kwestii, które są we współczesnych studiach nad kreatywnością najważniejsze. Jako filozoficzny priorytet widziałabym bowiem debatę nad możliwością naturalizacji twórczości, która tutaj z pewnością nie umknie naszej uwadze.

1. PERSPEKTYWA MIĘDZYKULTUROWA W BADANIACH NAD KREATYWNOCIĄ

W nawiązaniu do jednej z definicji standardowych twórczość rozumiana byłaby jako proces skutkujący powstaniem nowego produktu, który jest akceptowany jako użyteczny, do przyjęcia lub satysfakcjonujący dla pewnych ludzi w określonym czasie⁴⁹. W związku z tym, że autor tej definicji – Morris Stein – urodził się w Nowym Jorku i większość swego życia spędził w Stanach Zjednoczonych, mamy pewne powody, by zapytać, czy jego rozumienie twórczości pokrywa się z rozumieniem tego zjawiska w innych niezachodnich kulturach. Czy np. Wietnamczycy również dopatrywaliby się istoty twórczości przede wszystkim w generowaniu rzeczy nowych i użytecznych?

Dzisiaj, na podstawie rozmaitych studiów międzykulturowych⁵⁰, mamy wiele podstaw do tego, by wątpić w istnienie uniwersalnego rozumienia natury twórczości. Wręcz przeciwnie – współcześni badacze pokazują, że pojęcie to na Zachodzie może znacząco odbiegać od jego rozumienia w kulturach Wschodu. Na przykład Weihua Niu i Robert Sternberg wskazują na istnienie specyficznych filozoficznych i teologicznych źródeł rozumienia twórczego fenomenu przez Chińczyków⁵¹, którzy w opisie procesu twórczego przykładają dużo mniejszą niż Europejczycy czy Amerykanie wagę do

⁴⁸ Na ukierunkowanie moich szczegółowych bieżących poszukiwań w kwestii kreatywności duży wpływ miał prof. Arkadiusz Gut, który zainteresował mnie studiami międzykulturowymi nad tym fenomenem, a także uświadomił mi zasadnicze znaczenie, jakie dla rozwoju ludzkich zdolności poznawczych ma dziecięca zabawa w udawane.

⁴⁹ Zob. Morris I. STEIN, „Creativity and culture”, *Journal of Psychology* 36 (1953): 311-322 – za: Mark A. RUNCO, Garrett J. JAEGER, „The Standard Definition of Creativity”, *Creativity Research Journal* 24 (2012), 1: 94.

⁵⁰ Dowodem na dzisiejszą popularność międzykulturowych badań nad kreatywnością jest choćby publikowanie książek poświęconych w całości tej tematyce. Zob. na przykład Sing LAU, Anna N.N. HUI, Grace Y.C. NG. *Creativity. When East meets West* (Singapore: World Scientific, 2004).

⁵¹ Szczególny wpływ na chińskie rozumienie pojęcia twórczości wywarły, zdaniem badaczy, dwie tradycje filozoficzne: taoizm oraz konfucjanizm.

aspektu nowości i oryginalności; dla nich bowiem proces ten polega zasadniczo na nawiązywaniu do tego, już wcześniej zostało osiągnięte w historii⁵². Zgodnie z dotychczasowymi analizami przedstawiciele kultur wschodnich, czyli kultur określanych w literaturze jako kolektywistyczne (nie zaś indywidualistyczne⁵³), byłiby też bardziej niż ludzie Zachodu skoncentrowani na tworzeniu artefaktów i idei uznawanych za wartościowe i cenne przez innych oraz pośrednio przyczyniających się do wzmacniania istniejących już więzi społecznych⁵⁴. Jeszcze inny przykład kulturowych różnic w postrzeganiu kreatywności przedstawia Todd Lubart, którego zdaniem zachodnie kultury kładą szczególny akcent na analizę nowego i oryginalnego produktu, pomijając często opis drogi dojścia do twórczego rezultatu⁵⁵. Sam proces twórczy byłby natomiast czymś kluczowym dla ludzkiej kreatywności według ludzi Wschodu. Ponadto, co ciekawe, przebiegałby on raczej nieliniowo, niesekwencyjnie i cyklicznie (czyli inaczej, niż opisują go często badacze amerykańscy i europejscy), co przykładowo zdają się odzwierciedlać słowa Tsenga z komentarza do *Wielkiej Nauki* Konfucjusza:

Tak jak słońce wznawia dzień
dzień po dniu rób swoje od nowa
ciągle a ciągle od nowa⁵⁶.

W kulturowych studiach nad kreatywnością badacze skupiają się jednak nie tylko na analizie historycznych źródeł jej współczesnego pojmowania przez przedstawicieli różnych tradycji oraz na porównywaniu różnych koncepcji między sobą. Prowadzone są także – zwłaszcza przez psychologów i socjologów – równoległe studia nad aktualnymi kulturowymi uwarunkowaniami przejawiania się (*performance*) twórczego potencjału u ludzi⁵⁷. Na przykład Jerzy Trzebiński zauważył, że zdolność do twórczego reagowania

⁵² Zob. Weihua NIU, Robert J. STERNBERG, „The Philosophical Roots of Western and Eastern Conceptions of Creativity”, *Journal of Theoretical and Philosophical Psychology* 26 (2006): 18–38.

⁵³ Por. Harry C. TRIANDIS, „Social psychology and cultural analysis”, *Journal for the Theory of Social Behavior* 5 (1975): 81–106.

⁵⁴ Zob. tamże; zob. Weihua NIU, James C. KAUFMAN, „Creativity of Chinese and American Cultures: A Synthetic Analysis”, *The Journal of Creative Behavior* 47 (2013), 1: 77–87.

⁵⁵ Zob. Todd LUBART, „Cross-Cultural Perspectives on Creativity”, w: James C. KAUFMAN, Robert J. STERNBERG (red.), *The Cambridge Handbook of Creativity*, 268.

⁵⁶ Ezra POUND, (tłumaczenie Konfucjusza i Tsenga): „Wielka Nauka (*Ta Hsio*)”, *Akcent* 3 (37) 1989: 11.

⁵⁷ Zob. Andrzej SĘKOWSKI, „Psychologiczne uwarunkowania wybitnych zdolności”, w: TENŻE (red.), *Psychologia zdolności* (Warszawa: PWN, 2004), 30–44; TENŻE, „Wybitne zdolności – wyjątkowość czy codzienność?”, *Czasopismo Psychologiczne* 2 (2009): 167–176.

na zastane sytuacje jest szczególnie ważna w tzw. społeczeństwach endogennych, czyli w takich, w których zmiany są immanentną cechą ich kultury⁵⁸. Z kolei Józef Koziński, inny polski badacz tego fenomenu, wymienił specyficzne warunki socjokulturowe mające sprzyjać podejmowaniu aktywności twórczej; byłyby to (1) różnorodność kulturowa (czyli życie w środowisku złożonym i urozmaiconym), (2) wolność wyboru oraz (3) *zeitgeist*, a zatem szczególny duch czasu, który sprawia, że dane dzieło wcześniej czy później musi się zdarzyć⁵⁹.

W ostatnich latach podejmowane zaś są często bardzo skrupulatne analizy zewnętrznych czynników mających wpływać na przejawianie się zdolności twórczych u ludzi pochodzących z różnych kultur. Zbadano na przykład, że sama zmiana instrukcji wykonania pewnych zadań może mieć wpływ na ich bardziej bądź mniej twórcze wykonanie przez reprezentantów krajów wschodnich bądź zachodnich⁶⁰.

Analizy międzykulturowe, z jednej strony, pozwalają nam zyskać nowe perspektywy w rozumieniu twórczości i zwrócić uwagę na te jej aspekty, które wcześniej – w studiach „zachodnich” – były pomijane. Z drugiej strony pozwalają nam nabrać dystansu wobec tzw. standardowych definicji twórczości, które – jak się okazuje – funkcjonują jako standardowe tylko w określonych kręgach kulturowych. Co więcej, rezultaty studiów w tym paradygmacie mogą inspirować badaczy kreatywności do zadania sobie bardziej fundamentalnego pytania, a mianowicie: czy istnieją pewne uniwersalne (istotne dla wszystkich kultur) elementy pojęcia twórczości? A jeśli tak, to jakie aspekty stanowiłyby swoisty trwały rdzeń tego pojęcia? Być może kolejnym ważnym wyzwaniem stojącym przed badaczami twórczości będzie próba opisanie jej za pomocą nowej „międzykulturowej” definicji.

2. NATURALIZOWANIE KREATYWNOŚCI

Przewidując w 1967 r. przyszłość badań nad fenomenem twórczości, Guilford zaznaczył, że istnieje potrzeba analiz najbardziej podstawowych, czyli takich, które przyniosłyby szczegółowe zrozumienie jednostkowych

⁵⁸ Zob. Jerzy TRZEBIŃSKI, „Osobowościowe warunki twórczości”, w: Janusz REYKOWSKI (red.), *Osobowość a społeczne zachowanie się ludzi* (Warszawa: Książka i Wiedza, 1980), 105–132.

⁵⁹ Zob. Józef KOZIELECKI, *Transgresja i kultura* (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 1997).

⁶⁰ Zob. Weihua NIU, Dan LIU, „Enhancing Creativity: A Comparison Between Effects of an Indicative Instruction ‘to Be Creative’ and a More Elaborate Heuristic Instruction on Chinese Student Creativity”, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 3 (2009), 2: 93–98.

procesów twórczego myślenia⁶¹. Obserwując współczesne kierunki badań nad kreatywnością, możemy się szybko zorientować, że Guilford został wysłuchany z aprobatą. Coraz popularniejsze staje się dzisiaj naturalistyczne podejście w studiach nad twórczością, które za cel stawia sobie rozprawienie się z mitem jej domniemanej tajemniczości i wyjątkowości, między innymi poprzez precyzyjne analizowanie poszczególnych mechanizmów umysłowych i mózgowych współistniejących z ludzką aktywnością twórczą, czy też poprzez podejmowanie prób modelowania ludzkich procesów twórczych w systemach sztucznej inteligencji⁶². Naturaliści nie wątpią w możliwość opisania ludzkiej kreatywności w języku współczesnej nauki. W końcu, ich zdaniem, wszelkie twórcze momenty i procesy powinny być pojmowane jako zdarzenia i procesy naturalne, które są zrozumiałe i wyjaśnialne podobnie jak każde inne zdarzenie w przyrodzie.

W ramach badawczego ruchu naturalizacji twórczości szczególną rolę napędową odegrała w latach 90. ubiegłego stulecia tzw. perspektywa twórczego poznania (*the creative cognition approach*). Jej zwolennicy – na podstawie hasła „nic nadzwyczajnego”, sformułowanego przez Davida Perkinsa⁶³ oraz w oparciu o analizy Roberta Weisberga, zaprzeczające istnieniu geniuszy i wrodzonych talentów⁶⁴ – chcą nas przekonać, że nawet najbardziej wyjątkowe osiągnięcia twórcze stanowią rezultaty całkiem zwyczajnych procesów poznawczych⁶⁵. Zdaniem badaczy takich jak Ronald Finke,

⁶¹ Zob. Joy P. GUILFORD, „Creativity: Yesterday, Today and Tomorrow”, *The Journal of Creative Behavior* 1 (1967), 1: 3–14.

⁶² Temat modelowania kreatywności w systemach AI nie zostanie tutaj rozwinięty. W celu zapoznania się z najważniejszymi sztucznymi modelami ludzkiej kreatywności warto sięgnąć do pozycji Margaret Boden *The Creative Mind. Myths and mechanisms* (London: Routledge, 2004). Ponadto przykładem rzekomo twórczego programu komputerowego dostępnego w Internecie jest projekt „The Kurzweil Cybernetic Poet”. W jego ramach zaprogramowano komputer do tego, aby „pisał wiersze”, składając ze sobą według określonych zasad wersy wypożyczone od ludzi-poetów. Wchodząc na stronę programu: www.kurzweilcyberart.com, można wykonać samodzielnie poetycką wersję testu Turinga, czyli spróbować dokonać rozróżnienia między wierszami cybernetycznymi a tymi pisanymi przez poetów (test okazuje się trudny do wykonania dla większości osób).

⁶³ David Perkins sformułował w 1981 r. tzw. rewizjonistyczną koncepcję twórczości, zgodnie z którą nie ma jakościowej różnicy między poznaniem leżącym u podstaw twórczości a poznaniem będącym podłożem naszych codziennych „normalnych” aktywności. W procesie twórczym uczestniczą te same uniwersalne cegiełki poznawcze, które leżą u podstaw naszego „zwykłego myślenia”. Zob. David PERKINS, *The mind's best work* (Cambridge: Harvard University Press, 1981).

⁶⁴ Zob. R. WEISBERG, *Creativity*.

⁶⁵ Por. Thomas B. WARD, Steven M. SMITH, Ronald A. FINKE, „Creative Cognition”, w: Robert J. STERNBERG (red.), *Handbook of creativity*, 189–212; TENŹE, „Creative cognition as a window on creativity”, *Methods* 42 (2007): 28–37; Simon BLACKBURN, „Creativity and Not-So-

Steven Smith i Thomas Ward nie należy postrzegać ludzkiej kreatywności jako jednego spójnego procesu, ale raczej powinno ujmować się ją jako rezultat wielu bazowych funkcji umysłowych, z których każda jest istotna dla zaistnienia twórczego olśnienia bądź odkrycia⁶⁶. Do funkcji tych należałyby m.in.: kognitywna zdolność wyobrażeniowa i kategoryzacyjna czy zdolność do rozwiązywania problemów – czyli byłyby to „normalne” funkcje mentalne, będące podłożem innych złożonych procesów poznawczych. Co więcej, według przedstawicieli *creative cognition approach* opisanie bazowych funkcji umysłowych fundujących ludzką kreatywność pozwoliłoby opracować rozmaite szczegółowe strategie mogące wpływać na zwiększanie twórczego potencjału osoby⁶⁷.

Naturalistyczne starania o naukowe opisanie twórczości mogą być jednak silniej redukcjonistyczne niż te opisane wyżej – mogą mianowicie sięgać do jeszcze bardziej „podstawowego” poziomu wyjaśniania kreatywności poprzez próby lokalizowania jej źródeł w samym mózgu⁶⁸. W tego typu badaniach – w dużej mierze z wykorzystaniem metody neuroobrazowania⁶⁹ – przeprowadzane są na przykład studia nad powiązaniem dyspozycji do tworzenia z aktywacją kory czołowej i przedczołowej czy z asymetrycznością półkul⁷⁰. Na podstawie tych analiz stwierdzono m.in., że kreatywność jest procesem niezwykle złożonym już na poziomie neuronalnym, czyli że wiele jednostkowych procesów mózgowych jest podłożem powstawania nowych idei, a ponadto – że nie istnieje żadne szczególne neuronalne centrum ludzkiego

Dumb Luck”, w: E.S. PAUL, S.B. KAUFMAN (red.), *The Philosophy of Creativity*, 147–156; Dustin STOKES, „Minimally creative thought”, *Metaphilosophy* 42 (2011): 658–681.

⁶⁶ Zob. Th.B. WARD, S.M. SMITH, R.A. FINKE, „Creative Cognition”.

⁶⁷ Zob. Dustin STOKES, Elliot S. PAUL, „Naturalistic Approaches to Creativity”, w: Justin SYSTMA, Wesley BUCKWALTER (red.), *The Blackwell Companion to Experimental Philosophy* (Oxford: Blackwell – w druku). To, jak można wykorzystać w edukacji wyniki szczegółowych badań nad twórczymi procesami mentalnymi, pokazuje na przykład Paul HOWARD-JONES, *Fostering Creative Thinking. Co-constructed insights from neuroscience and education* (Bristol: Higher Education Academy, 2008).

⁶⁸ Więcej na ten temat, opisując wady i zalety tzw. lokalizacyjnego podejścia do twórczości, pisałam w: Monika CHYLIŃSKA, „Twórca i jego mózg. O kilku problemach związanych z lokalizacyjnymi teoriami twórczości”, w: Małgorzata KUŚPIT, Anna TYCHMANOWICZ, Jolanta ZDYBEL (red.), *Twórczość, kreatywność, innowacyjność. Wybrane zagadnienia* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2015), 75–80.

⁶⁹ Neuroobrazowanie może polegać bądź na rejestracji poziomów ukrwienia mózgu (PET) bądź na analizowaniu zużycia tlenu (fMRI), bądź też na EEG, czyli na badaniu bioelektrycznej czynności mózgu.

⁷⁰ Zob. Colin MARTINDALE, „Biological bases of creativity”, [w:] R.J. STERNBERG (red.), *Handbook of creativity*, 137–152.

twórczego zachowania czy myślenia⁷¹. Co więcej, w ramach tego redukcyjnego paradygmatu badawczego próbuje się również wyjaśnić jedną z największych tajemnic ludzkiej zdolności do tworzenia, czyli tajemnicę rzekomo nieświadomego procesu inkubacji (i następującego po nim olśnienia)⁷². Zdaniem naturalistów „niczym nadzwyczajnym” nie jest bowiem nawet to, co dzieje się w naszym umyśle i co umyka naszej świadomej uwadze wtedy, gdy nie zajmujemy się bezpośrednio rozwiązaniem twórczego problemu.

Ostatnie słowo w debacie nad wyjaśnialnością ludzkiej twórczości nie zostało jednak jeszcze powiedziane. Ciągłe pojawiają się wśród filozofów zdecydowane głosy antynaturalistyczne, zaprzeczające możliwości zakwalifikowania ludzkiej twórczości do zdeterminowanego świata nauki. Stanowisko Platona w tej sprawie jest do dzisiaj obecne m.in. w teorii sformułowanej przez filozofa Carla Hausmana, który podkreśla, iż ludzka kreatywność jest nieprzewidywalna w swej istocie⁷³. Postuluje on istnienie tzw. autentycznej nowości (*genuine novelty*⁷⁴), która byłaby charakterystyczna dla ludzkiej – opartej na metafizycznej wolności – aktywności tworzenia:

[...] a created object exhibits a complex structure that is new and is unprecedented and unpredicted. It appears to be unaccounted for by antecedents and available knowledge, and it is thus disconnected with its past⁷⁵.

Zdaniem Hausmana wszelkie deterministyczne ujęcia twórczości wykluczają istnienie owej źródłowej nowości, gdyż ich fundamentalnym założeniem jest możliwość zredukowania tego, co nowe, do sumy uprzednio zaistniałych warunków. Filozof formułuje ten pogląd następująco:

A causal view of explanation sets a framework for ways of denying that there is anything new under the sun⁷⁶.

⁷¹ W ten sposób „lokalizacjonści” pozwolili nam – przynajmniej częściowo – pożegnać się z kilkoma popularnymi przez wiele lat teoriami, jak np. z teorią prawej półkuli, głoszącą, że za nasze twórcze myślenie odpowiadają zasadniczo zjawiska neuronalne zachodzące po prawej stronie mózgu. Zob. Arne DIETRICH, „Who’s afraid of a cognitive neuroscience of creativity?”, *Methods* 42 (2007): 22–27.

⁷² Zob. Dustin STOKES, „Incubated Cognition and Creativity”, *Journal of Consciousness Studies* 14 (2007), 3: 83–100.

⁷³ Zob. Carl HAUSMAN, *A Discourse on Novelty and Creation* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1975).

⁷⁴ Tamże, 1–19.

⁷⁵ Tamże, 9.

⁷⁶ TENŻE, *A Discourse*, 1984 – za: Maria KRONFELDNER, „Creativity Naturalized”, *Philosophical Quarterly* 59 (2009), 237: 582.

Twórczość w swej istocie wymyka się zatem naturalistycznym opisom; gdyby się nie wymykała, nieuzasadnione byłoby w ogóle mówienie o zaistnieniu jakiegokolwiek nowości. Według Hausmana mamy zatem do czynienia ze swoistym paradoksem twórczości: albo jest ona nie do wyjaśnienia przez deterministyczną naukę (gdyż wiąże się z generowaniem metafizycznej nowości), albo wyjaśniany fenomen nie jest autentyczną twórczością (gdyż nie wywołuje żadnej metafizycznej nowości)⁷⁷.

Skoro jednak – jak przekonuje Hausman – zaistnienie autentycznej nowości przeciwstawia się prawom naturalnym, nieunikniony staje się powrót do platońskiej wizji twórczości, w której warunkiem wprowadzenia do świata przez człowieka czegoś nowego jest udział w tym procesie pewnych sił pozaziemskich. Czy zatem rzeczywiście jest tak, że za każdym razem, gdy mówimy o przypadkach ludzkiej twórczości, musimy zarazem wspominać o przydarzaniu się swoistych cudów?⁷⁸ Zdaniem rzeczniczki naturalistycznego ujęcia twórczości – filozofki Marii Kronfeldner – determinizm nie wyklucza zaistnienia nowości i zmiany⁷⁹; naturalizacja opisu ludzkiej kreatywności nie byłaby zatem czymś absurdalnym, tak jak to utrzymywał Hausman. Spór kontynuatorów myśli Platona ze zwolennikami poglądów Arystotelesa w kwestii możliwości wyjaśniania twórczych procesów i momentów jest zatem ciągle żywy i – jak można się spodziewać – będzie się nasilał wraz z kolejnymi próbami „odczarowywania” twórczości i sprowadzania jej tylko do tego, co umysłowe bądź neuronalne.

3. STUDIA NAD WYOBRAŻNIĄ JAKO UMYSŁOWYM FUNDAMENTEM KREATYWNOŚCI

Zgodnie z postulatem naturalistów dla ułatwienia sobie zadania zrozumienia skomplikowanej natury ludzkiej kreatywności warto przyjąć naukowy paradygmat *bottom-up*, polegający na wychodzeniu od analizy najprostszych czynności poznawczych w celu wyjaśniania czynności znacznie bardziej złożonych⁸⁰. Jednym ze współcześnie ważnych trendów typu *bottom-up* w po-

⁷⁷ Zob. C. HAUSMAN, *A Discourse on Novelty*; por. TENZE, „Introduction: the Creativity Question”, [w:] TENZE, Albert ROTHENBERG (red.), *The Creativity Question* (Durham: Duke University Press, 1976); zob. M. KRONFELDNER, „Creativity Naturalized”, 582.

⁷⁸ Zob. D. STOKES, E.S. PAUL, „Naturalistic Approaches to Creativity”.

⁷⁹ Zob. M. KRONFELDNER, „Creativity Naturalized”, 582.

⁸⁰ Por. Andrzej KLAWITER, „Świadomość. Wprowadzenie do współczesnych dyskusji”, w: Marcin MIŁKOWSKI, Robert POZOBUT (red.), *Przewodnik po filozofii umysłu* (Kraków: WAM, 2012), 353–394.

szukiwaniu podstawowych fundamentów warunkujących zaistnienie czegoś nowego jest zaś badanie możliwych związków twórczości z wyobraźnią.

Na powiązania takie wskazywało już w historii wielu filozofów – zwłaszcza tych bliskich myślowo epoce romantycznej, która wyniosła wyobraźnię na piedestał na tle innych ludzkich władz poznawczych⁸¹. Wspominany był tu już Kant, który w *Krytyce władzy sądenia* zaznaczył kilkakrotnie, że jeśli wyobraźnia używana jest w odpowiedni sposób – a zatem kiedy w postaci „swobodnej gry myśli” jest wolna od wszelkich pojęciowych ograniczeń – wtedy dostarcza intelektowi „bogatego, nierozwiniętego materiału, którego on w swym pojęciu nie uwzględniał”⁸², a zatem umożliwia pojawienie się wybitnie twórczego dzieła lub oryginalnej idei. Owo wyróżnienie umysłowej zdolności wyobrazeniowej w kontekście analiz ludzkiej kreatywności jest obecne także i dzisiaj – badacze potwierdzają domniemania myślicieli z poprzednich epok (oraz nasze domniemania potoczne), zgodnie z którymi powstanie czegoś nowego staje się możliwe, gdy jest w to zamieszana choćby w najmniejszym stopniu wyobraźnia. Współcześni próbują jednak w swoich analizach pójść o krok dalej niż ich poprzednicy – starają się mianowicie wyjaśnić, w jaki dokładnie sposób wyobraźnia miałaby umożliwić zaistnienie tego, co twórcze⁸³.

Wyobraźnia – w najszerszym jej rozumieniu – określana jest dzisiaj jako zdolność umysłu do produkowania „niby-spostrzeżeń” pod nieobecność bodźca oraz do manipulowania tymi spostrzeżeniami⁸⁴. Potocznie wyróżniamy wyobraźnię odtwórczą i twórczą. Ta pierwsza może być powiązana z przywoływaniem z pamięci pewnych wydarzeń, druga zaś – jak sama nazwa wskazuje – jest szczególnie łączona ze zdolnością do tworzenia, jako że umożliwia formowanie się w umyśle nowych, niedoświadczanych wcześniej przedstawień. Skądinąd znane są liczne wypowiedzi Alberta Einsteina na temat niemożliwej do przecenienia roli wobrażeń w jego własnych osiągnięciach twórczych. W kontekście rozważań nad wyobraźnią twórczą wspomniany jest też często przypadek chemika Friedricha Kekulégo, który próbował opracować model cząsteczki benzenu. Pewnego razu, gdy zapadł

⁸¹ Por. James ENGELL, *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism* (Cambridge, London: Harvard University Press, 1981).

⁸² I. KANT, *Krytyka władzy sądenia*, 247.

⁸³ Jeszcze inni opracowują na bazie tych przeświadczeń specjalne programy edukacyjne z wykorzystaniem zdolności wyobrazeniowej, które miałyby docelowo rozwijać potencjał twórczy uczestników. Por. na przykład Wiesława LIMONT, *Analiza wybranych mechanizmów wyobraźni twórczej* (Toruń: Wydawnictwo UMK, 1996).

⁸⁴ Zob. E. NĘCKA, *Psychologia twórczości*, 61.

w półsen, pojawiło się w jego umyśle wyobrażenie tańczących i łączących się w coraz dłuższe łańcuchy atomów – wizualizacja ta miała zaś dać początek fundamentalnemu w dziejach nauk przyrodniczych odkryciu łańcuchowej struktury cząsteczki benzenu⁸⁵.

Zdaniem współczesnego filozofa twórczości Berysa Gauta wyobraźnia jest swoistym „wehikułem” twórczego myślenia, gdyż – jako luźno związana z poznawczym dążeniem do prawdy i z aktualnym działaniem, ciągle zarazem potencjalnie podlegając spontanicznej i dobrowolnej kontroli – pozwala ona niejako „na gorąco” testować różnorodne drogi możliwego dojścia do rozwiązania problemu⁸⁶. Gaut dodaje, że zasadniczą własnością wyobraźni – własnością, która miałyby być szczególnie łączona ze zdolnością do tworzenia – jest jej swoiste powiązanie z wolnością dzięki dyspozycji do umysłowego odcinania się od tego, w co się wierzy i czego istnienie się uznaje, oraz do rozpatrywania rzeczywistości na inne sposoby, niż się ona komuś zwykle jawi⁸⁷. W odróżnieniu też od większości badaczy filozof ten zauważa, że twórcza wyobraźnia nie musi przejawiać się tylko w łączeniu ze sobą odległych skojarzeń czy w manipulowaniu obrazami, które dotąd nie były ze sobą w określony sposób zestawiane⁸⁸ (jak w przypadku wizualizacji Kekulégo). Zdolność wyobrażeniowa może bowiem przejawiać się też w nieoczekiwanym rozłączaniu utartych i nawykowych skojarzeń czy obrazów – tak jak się to dzieje na przykład w myślowej pracy filozofów, opierającej się między innymi na nowych sposobach kategoryzowania starych problemów⁸⁹.

Z kolei Dustin Stokes w swoim artykule poświęconym wyłącznie roli wyobraźni w procesie tworzenia⁹⁰ argumentuje, że jest ona ważna nawet dla

⁸⁵ Zob. tamże, 62. W następujący sposób Kekulé opisał zaś swoje odkrycie: „[...] atomy skakały przed moimi oczami. [...] Moje duchowe oko, wyostrzone przez powtarzające się wizje tego rodzaju, mogło teraz rozróżnić większe struktury o różnorodnym ukształtowaniu; długie szeregi, czasami bardziej zwarte, wszystkie wijące się i skręcające w węzowym ruchu. Lecz patrzcie: Co to takiego? Jeden z węży chwycił koniec własnego ogona i forma ta wirowała kpiąco przed moimi oczyma. Jakby pod wpływem błysku światła obudziłem się”. Za: Krzysztof J. SZMIDT, *Pedagogika twórczości* (Gdańsk: GWP, 2007), 92.

⁸⁶ Zob. Berys GAUT, „The Philosophy of Creativity”, *Philosophy Compass* 5 (2012), 12: 1043; TENŻE, „Creativity and Imagination”, w: TENŻE, Paisley LIVINGSTONE (red.), *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 148-173; TENŻE, „Creativity and Skill”, w: M. KRAUSZ, D. DUTTON, K. BARDSLEY (red.), *The Idea of Creativity*, 83-104.

⁸⁷ Zob. B. GAUT, „Creativity and Skill”, 102.

⁸⁸ Por. Michael BEANEY, *Imagination and Creativity* (Walton Hall: Open University, 2005).

⁸⁹ Zob. B. GAUT, „The Philosophy of Creativity”, 1044.

⁹⁰ Zob. Dustin STOKES, „The Role of Imagination in Creativity”, w: E.S. PAUL, S.B. KAUFMAN (red.), *The Philosophy of Creativity*, 157-184.

„najbardziej minimalnych twórczych procesów myślowych”, a zatem – że konstytuuje ona wszelką uniwersalnie ludzką kreatywność (czyli tę rozumianą jako fenomen psychologiczny, a nie tylko historyczny czy metafizyczny). Zdaniem filozofa zasadniczą funkcją wyobraźni w procesie twórczym jest umożliwianie dokonywania manipulacji poznawczych, polegających na spontanicznym (nieprzymuszonym) myśleniu o zawartości jakiejś przestrzeni pojęciowej w sposób „nie związany prawdą”⁹¹ (*non truth-bound*), czyli nie mający głównie na celu odzwierciedlenia i zdobywania obiektywnych informacji o rzeczywistości⁹². Stokes twierdzi, że spośród wszelkich innych funkcji mentalnych wyobraźnia najlepiej spełnia ową manipulacyjną funkcję, gdyż z jednej strony jest ona „swawolna” (*playful*), czyli nieograniczona prawami rzeczywistości, z drugiej strony zaś jest też „gorliwa” (*workful*), gdyż może być wykorzystywana w procesach wnioskowania czy rozpatrywania alternatywnych rozwiązań, prawd modalnych itp.⁹³

Przytoczone wyżej rozważania stanowią zaledwie namiastkę tego, co o twórczym potencjale ludzkiej wyobraźni zdążyli już powiedzieć współcześni filozofowie⁹⁴. Problematyka ta była uwzględniana między innymi w tak szczegółowych kontekstach badawczych, jak zagadnienie ograniczonych zdolności do alternatywnego myślenia u dzieci z autyzmem⁹⁵ czy też analiza umysłowych fundamentów twórczych osiągnięć w nauce⁹⁶. W ostatnich latach zaś szczególną atencją badaczy cieszy się debata na temat domniemanego powiązania kreatywności z dziecięcą dyspozycją do podejmowania zabaw „na niby” – powiązanie to miałyby być dokonane właśnie na

⁹¹ Zob. tamże, 171.

⁹² Do stanów *non-truth bound* – oprócz zdolności wyobraźniowej – należałyby też, zdaniem Stokesa, między innymi: dokonywanie przypuszczeń, zaciekawienie, żywienie nadziei czy przeżywanie lęków.

⁹³ Zob. D. STOKES, E.S. PAUL, „Naturalistic Approaches to Creativity”.

⁹⁴ W celu zapoznania się z całokształtem współczesnych badań nad wyobraźnią i jej powiązaniem z ludzką kreatywnością warto zapoznać się z hasłem „Imagination” w Stanfordzkiej Encyklopedii Filozofii. Zob. Tamar S. GENDLER, „Imagination”, w: Edward N. ZALTA (red.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2011), <http://plato.stanford.edu/entries/imagination/> (dostęp: 12.10.2015). W ostatnich latach pojawiły się również publikacje książkowe w całości dedykowane problemowi wyobraźni i jej możliwym związkom z twórczością. Por. M. BEANEY, *Imagination and Creativity*; por. Gregory CURRIE, Ian RAVENSCROFT, *Recreative Minds* (Oxford: Oxford University Press, 2002); por. Paul L. HARRIS, *The Work of the Imagination* (Oxford: Blackwell, 2000).

⁹⁵ Por. Jaime CRAIG, Simon BARON-COHEN, „Creativity and imagination in autism and Asperger syndrome”, *Journal of Autism and Developmental Disorders* 29 (1999): 319–326.

⁹⁶ Por. Michael POLANYI, „The Creative Imagination”, w: M. KRAUSZ, D. DUTTON, K. BARDSLEY (red.), *The Idea of Creativity*, 147–164.

mocy zdolności wyobraźniowej, mającej konstytuować obie te ludzkie aktywności. Debata ta – ze względu na jej dzisiejszą popularność – zostanie pokrótce przybliżona w kolejnej, ostatniej już części niniejszego artykułu.

4. TWÓRCZA ZABAWA W UDAWANIE

Studia nad rolą wyobraźni w generowaniu nowości mogą zaprowadzić badaczy w dość odległe (na pierwszy rzut oka) rejony możliwych rozważań i mogą skutkować pojawieniem się pewnych zaskakujących hipotez. Taką zaskakującą hipotezę na tle innych badań nad ludzką wyobraźnią sformułował w ostatnich latach amerykański filozof Peter Carruthers⁹⁷. Mianowicie, dostrzegł on, po pierwsze, iż zdolność wyobraźniowa (rozumiana także jako myślenie przypuszczeniowe; ang. *supposing*) jest podstawą nie tylko dojrzałych ludzkich przejawów kreatywności, ale też konstytuuje uniwersalną dziecięcą dyspozycję do podejmowania zabaw w udawane (*pretend play*). Po drugie, zwrócił on uwagę na to, że ludzka wyobraźnia rozwija się zasadniczo dzięki podejmowaniu w dzieciństwie zabaw „na niby”. Na podstawie tych oraz innych spostrzeżeń filozof wysunął następnie wniosek, że tym, co umożliwia (lub – co najmniej – co podbudowuje i wspiera) ludzkie poznanie twórcze jest właśnie zabawa w udawane, rozpatrywana przezeń jako uniwersalna zdolność dzieci – niezależnie od kultury, w której żyją i od języka, który nabywają.

Chociaż niektórzy filozofowie uznają, że zajmowanie się niepoważną dziecięcą zabawą to zadanie, które nie przystoi poważnym badaczom, inni myśliciele podchodzą do tego zagadnienia z dużym zainteresowaniem i poświęcają mu wiele filozoficznej uwagi⁹⁸. Po pierwsze, zdaniem niektórych

⁹⁷ Zob. Elizabeth PICCIUTO, Peter CARRUTHERS, „The Origins of Creativity”, [w:] E.S. PAUL, S.B. KAUFMAN (red.), *The Philosophy of Creativity*, 199–223; Peter CARRUTHERS, „Why pretend?”, w: Shaun NICHOLS (red.), *The Architecture of the Imagination* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 89–109; TENŻE, „Human Creativity: Its Cognitive Basis, its Evolution, and its Connections with Childhood Pretence”, *British Journal for the Philosophy of Science* 53 (2002): 225–249; por. TENŻE, *The Architecture of the Mind: Massive Modularity and the Flexibility of Thought* (Oxford: Clarendon Press, 2006).

⁹⁸ Do szczególnie zaangażowanych w tę materii badaczy należą (oprócz Carruthersa): Alan Leslie, Elizabeth Picciuto, Alison Gopnik, Sandra Russ, Paul Harris czy Gregory Currie. Por. Alan LESLIE, „Pretense and Representation: The Origins of ‘Theory of Mind’”, *Psychological Review* 94 (1987), 4: 412–426; Elizabeth PICCIUTO, „The pleasures of suppositions”, *Philosophical Psychology* 22 (2011): 487–503; Alison GOPNIK, *Dziecko filozofem: co dziecięce umysły mówią nam o prawdzie, miłości oraz sensie życia*, przeł. Magdalena Trzcicka (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2010); Sandra W. RUSS, *Play in child development and psychotherapy* (Mahwah:

zagadnienie to domaga się pewnych wyjaśnień epistemologicznych. Mianowicie dzieciom, które udają, przypisuje się tzw. wiedzę podwójną⁹⁹, gdy na przykład udają one, że ołówek jest czarodziejską różdżką, jednocześnie wiedząc, że przedmiot, którym się bawią, jest tak naprawdę ołówkiem. Według Alana Lesliego fakt „wiedzy podwójnej” mógłby być poważnym reprezentacyjnym problemem dla dziecka, które przecież dopiero zdobywa wiedzę o rzeczywistym świecie¹⁰⁰. Jak to się jednak dzieje, że system pojęciowy dziecka nie zostaje przez tę zabawę nadszarpnięty i że dotychczasowa wiedza nie zostaje zachwiana?

Po drugie, według badaczy, którzy – podobnie jak Carruthers – reprezentują w nauce paradygmat ewolucyjny, bawienie się w udawanie to jedna ze specyficznych zdolności ludzkich, która ewoluje najwcześniej w ontogenezie człowieka, a zatem która może fundować inne złożone zdolności ludzkie. Zdaniem części ewolucjonistów dzięki tej zabawie ludzie przystosowują się do efektywnego funkcjonowania w swoim środowisku i społeczeństwie¹⁰¹. Z kolei zdaniem wielu innych zabawa ta jest szczególnie adaptacyjnie związana z rozwijaniem zdolności do tzw. mentalizacji (innymi słowami: teorii umysłu bądź *mindreadingu*¹⁰²), czyli umiejętności czytania w umysłach innych ludzi¹⁰³.

Carruthers podaje jednak w wątpliwość powyższe ewolucyjne hipotezy, sam argumentując, że główną funkcją zabawy „na niby” jest przystosowanie dzieci do bycia dorosłymi twórcami. Powodów umacniających takie twierdzenie autor znajduje wiele. Przede wszystkim, jego zdaniem, w zabawach na niby – podobnie jak podczas podejmowania aktywności twórczej – obserwujemy u dzieci przekraczanie zachowań nawykowych, a także transcendowanie zastanych warunków sytuacyjnych (co – jak już zostało zaznaczone wcześniej – umożliwiane jest ze strony umysłu przez zdolność wyobraże-

Earlbaum, 2004); Paul L. HARRIS, *The Work of the Imagination* (Oxford: Blackwell, 2000); Gregory CURRIE, Ian RAVENSCROFT, *Recreative Minds* (Oxford: Oxford University Press, 2002).

⁹⁹ Por. Lorraine MCCUNE-NICOLICH, „Toward symbolic functioning: Structure of early use early pretend games and potential parallels with language”, *Child Development* 52 (1981): 785-797.

¹⁰⁰ Zob. A. LESLIE, „Pretense and Representation”, 412–426.

¹⁰¹ Por. Radu J. BOGDAN, „Pretending as Imaginative Rehearsal for Cultural Conformity”, *Journal of Cognition and Culture* 5 (2005): 191–213.

¹⁰² Por. Arkadiusz P. GUT, „Badania rozwojowe i kognitywne nad czytaniem umysłu (*mindreadingiem*)”, w: Józef BREMER (red.), *Przewodnik po kognitywistyce* (Kraków: WAM [w druku]); por. TENŻE, „Na czym polega specyficznie ludzki *mindreading*?”, w: Arkadiusz P. GUT, Zbigniew WRÓBLEWSKI (red.), *W poszukiwaniu osobliwości natury ludzkiej* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2015), 59–88.

¹⁰³ Por. G. CURRIE, I. RAVENSCROFT, *Recreative Minds*.

niową). Ponadto, według autora, zarazem zabawa w udawane, jak i złożona dyspozycja do tworzenia fundowane są przez identyczne mentalne mechanizmy bazowe. Carruthers wraz z Elizabeth Picciuto wymieniają kilka takich kognitywnych fundamentów (bardziej lub mniej związanych z wyobraźnią), które miałyby być wspólne i zabawie na niby, i zdolności do tworzenia¹⁰⁴. Należałyby do nich mianowicie: (1) produktywność (*generativity*), a zatem zdolność do obmyślenia i przejawiania wielu nowych zachowań w różnorodnych dziedzinach funkcjonowania, (2) formowanie przypuszczeń (*supposition*), (3) omijanie oczywistości (*bypassing the obvious*), gdyż powstanie nowości zakłada pominięcie tego, co zastane i związane z nawykiem, ale też (4) wybieranie nieoczywistego (*selecting the non-obvious*), gdyż zarówno zabawa „na niby”, jak i tworzenie są możliwe, jeśli dostępne są osobie reprezentacje możliwości niedosłownych i nierutynowych, a zatem jeśli myślenie osoby nie jest ograniczone jedynie do odbierania narzucających się bodźców¹⁰⁵.

Z jednej strony można zarzucić Carruthersowi i jego zwolennikom zbyt dużą łatwość w przechodzeniu od hipotezy o wzajemnych kognitywnych powiązaniach istniejących między rozważanymi tu zdolnościami do hipotezy o przyczynowaniu jednej zdolności (czyli dyspozycji do tworzenia) przez drugą (czyli przez zabawę w udawane). Można też nie zgodzić się na naturalistyczne podejście autora do tego zagadnienia i na jego zacięcie w redukowaniu istoty kreatywności do mających ją konstytuować odpowiednich funkcji umysłu. Z drugiej jednak strony chciałoby się pójść śladami filozofa i spróbować spojrzeć na fenomen kreatywności z zupełnie innej niż dotychczas perspektywy poznawczej. Wydaje mi się, że wzięcie pod lupę zarówno umysłowych źródeł twórczości, jak i fundamentów zabawy na niby może zaowocować świeżym spojrzeniem na samą naturę ludzkiej zdolności do tworzenia. Z tego względu problematyka ta wydaje się warta podjęcia w dalszych studiach.

ZAKOŃCZENIE

Lista problemów zajmujących współcześnie filozofów twórczości z pewnością nie została w niniejszym artykule wyczerpana. Do innych aktualnie dyskusyjnych zagadnień w filozoficznych badaniach nad tym fenomenem,

¹⁰⁴ Zob. E. PICCIUTO, P. CARRUTHERS, „The Origins of Creativity”, 17–24.

¹⁰⁵ Stąd być może twórczy filozofowie, podobnie jak bawiące się dzieci, to najczęściej osoby roztargnione, bo zdolne do postrzegania także tego, co nieoczywiste.

o których tutaj – z racji ograniczonego miejsca – bądź tylko wspomniałam, bądź które zupełnie pominęłam, należałyby w szczególności: (a) relacja twórczości do klasycznie rozumianej prawdy i dobra, (b) rola wartości w analizie twórczego produktu, (c) celowość tworzenia¹⁰⁶, (d) estetyczne aspekty tego fenomenu, (e) możliwość *creatio ex nihilo*¹⁰⁷ w kontekście współczesnych analiz, (f) zagadka procesu inkubacji i nagłego olśnienia, (g) zasadność mówienia o kreatywności zwierząt¹⁰⁸, czy też (h) możliwość generowania idei nowych i wartościowych przez sztuczną inteligencję.

Zdaniem Larry’ego Briskmana filozofowie mają szczególnie ważny powód do tego, by zajmować się kwestią kreatywności. Jest ona przecież – jak zauważa autor – silnie powiązana z problemem ludzkiej wolności¹⁰⁹; podejmowanie się tych rozważań, to zarazem dotykane najbardziej wrażliwych punktów egzystencji człowieka. Filozofowie na ogół, uznając człowieka za istotę wolną i postrzegając jego zdolności twórcze jako przejaw owej autonomii, nie rozpatrywali niegdyś twórczości jako czegoś, co może być kontrolowane, skutecznie „trenowane” czy dość łatwe do przewidzenia. Dzisiaj pytanie o ludzkie niezdeteminowanie jest stawiane na nowo, a zatem na nowo również można pytać o możliwość autentycznego powoływania przez ludzi na świat rzeczy i idei, które wcale nie musiały powstać. O ile wielu współczesnych przedstawicieli nauk społecznych zdolnością do tworzenia hojnie obdarowuje wszystkich, głosząc, że „każdy człowiek jest twórczy”, o tyle filozofowie mający na szczególnej uwadze problem wolności są w stanie uzasadnić, czy każdy człowiek jest (bądź nie jest) istotnie twórczy i czy jest (bądź nie jest) w mocy istotnie zadziwić swoimi wytworami nie tylko siebie i innych, ale też i samego Boga.

¹⁰⁶ Por. H. KIEREŚ, *Sztuka w kulturze*.

¹⁰⁷ Ciekawym wstępem do takich rozważań mogłyby być analizy poczynione już przez Panagiotisa G. Kamyliisa i Juri Valtanena, którzy wyróżnili trzy główne etapy w rozwoju pojmowania genezy twórczych rezultatów: (1) erę metafizyczną (od Starożytności do Renesansu), kiedy to kilku geniuszom przypisywano zdolność do tworzenia „z niczego” dzięki supranaturalnemu natchnieniu, (2) erę arystokratyczną (od Renesansu do połowy XX wieku), w której kilku geniuszy mogło posiadać zdolność do tworzenia „z czegoś”, oraz (3) erę demokratyczną (od połowy XX wieku do dzisiaj), kiedy to każdemu przypisuje się zdolność do tworzenia „z czegokolwiek”. Zob. Panagiotis G. KAMPYLIS, Juri VALTANEN, „Redefining Creativity — Analyzing Definitions, Collocations, and Consequences”, *Journal of Creative Behavior* 44 (2010), 3: 209.

¹⁰⁸ Temat domniemywanej kreatywności zwierząt został przeze mnie wstępnie przedyskutowany w tekście: M. CHYLIŃSKA, „Egalitarne podejście do kreatywności”.

¹⁰⁹ Zob. Larry BRISKMAN, „Creative Product and Creative Process in Science and Art”, w: M. KRAUSZ, D. DUTTON, K. BARDSLEY (red.), *The Idea of Creativity*, 17–42.

Co więcej, wielu badaczy uzasadnia swoje badania nad twórczością najczęściej poprzez względy pragmatyczne. Zdaniem wielu warto się zajmować kreatywnością, gdyż jest ona ważna dla rozwoju współczesnego świata – dla postępu nauk i technologii¹¹⁰. Kreatywność jest też dzisiaj szczególnie wartościowana (nie tylko jako problem badawczy), gdyż rzekomo ułatwia człowiekowi życie we współczesnym szybko zmieniającym się świecie¹¹¹. Stąd warto jest, zdaniem wielu badaczy i edukatorów, uczyć ludzi bycia twórczymi i „otwartymi na doświadczenie”. Czy jednak ten projekt jest rzeczywiście zasadny, czy jest sensowny i czy uczyni nasze życie istotnie lepszym? Otwiera się tu pole do kolejnych rozważań, do których – między innymi z racji na swą postulowaną niedbałość o rzeczy użytek – predystynowani byłiby właśnie filozofowie.

BIBLIOGRAFIA

- BAUMEISTER, Roy F., Brandon J. SCHMEICHEL, i Nathan C. DEWALL. „Creativity and Consciousness”. W: Elliot S. PAUL i Scott B. KAUFMAN (red.). *The Philosophy of Creativity: New Essays*, 185–198. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- BLACKBURN, Simon. „Creativity and Not-So-Dumb Luck”, W: Elliot S. PAUL i Scott B. KAUFMAN (red.). *The Philosophy of Creativity: New Essays*, 147–156. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- BODEN, Margaret. *The Creative Mind. Myths and mechanisms*. London: Routledge 2004.
- BRISKMAN, Larry. „Creative Product and Creative Process in Science and Art”. W: Michael KRAUSZ, Dennis DUTTON, Karen BARDSLEY (red.), *The Idea of Creativity*, 17–42. Leiden: Brill, 2009.
- CARRUTHERS, Peter. „Why pretend?”. W: Shaun NICHOLS (red.). *The Architecture of the Imagination*, 89–109. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- CARRUTHERS, Peter. „Human Creativity: Its Cognitive Basis, its Evolution, and its Connections with Childhood Pretence”. *British Journal for the Philosophy of Science* 53 (2002): 225-249.
- CHYLIŃSKA, Monika. „Wprowadzenie do filozofii twórczości. Uwagi pojęciowe – historia idei – perspektywa interdyscyplinarna”. *Roczniki Filozoficzne* 64 (2016), 2: 79–108 (numer bieżący).
- CHYLIŃSKA, Monika. „Twórca i jego mózg. O kilku problemach związanych z lokalizacyjnymi teoriami twórczości”. W: Małgorzata KUŚPIŃ, Anna TYCHMANOWICZ i Jolanta ZDYBEL (red.). *Twórczość, kreatywność, innowacyjność. Wybrane zagadnienia*, 75–80. Lublin: Wydawnictwo UMCS 2015.
- CHYLIŃSKA, Monika. „Egalitarne podejście do kreatywności we współczesnych badaniach psychologicznych. W: Arkadiusz GUT, Zbigniew WRÓBLEWSKI (red.). *W poszukiwaniu osobliwości natury ludzkiej*, 353–361. Lublin: Wydawnictwo KUL 2015.

¹¹⁰ W tym pragmatycznym kontekście bardzo często używa się pojęcia „innowacyjności”.

¹¹¹ Por. Ken ROBINSON, *Oblicza umysłu. Ucząc się kreatywności*, przeł. Aleksander Baj (Kraków: Wydawnictwo Element, 2010).

- DIETRICH, Arne. „Who’s afraid of a cognitive neuroscience of creativity?”. *Methods* 42 (2007): 22–27.
- ELSTER, Jon. *Ulysses Unbound. Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- FREUD, Sigmund. „Pisarz i fantazjowanie”. W: TENŻE. *Sztuki plastyczne i literatura*, przeł. Robert Reszke, 143–152. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2009.
- GAUT, Berys. „Educating for Creativity”. W: Elliot S. PAUL, Scott B. KAUFMAN (red.). *The Philosophy of Creativity: New Essays*, 265–287. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- GAUT, Berys. „The Philosophy of Creativity”. *Philosophy Compass* 5 (2012), 12: 1034–1046.
- GAUT, Berys. „Creativity and Skill”. W: Michael KRAUSZ, Dennis DUTTON, Karen BARDSLEY (red.). *The Idea of Creativity*, 83–104. Leiden: Brill, 2009.
- GAUT, Berys. „Creativity and Imagination”. W: TENŻE, Paisley LIVINGSTONE (red.). *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*, 148–173. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- GAUT, Berys, i Paisley LIVINGSTONE. „Introduction: The Creation of Art: Issues and Perspectives”. W: CIŻ (red.), *The Creation of Art. New Essays in Philosophical Aesthetics*, 1–32. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- GENDLER, Tamar S. „Imagination”. W: Edward N. ZALTA (red.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2011), <http://plato.stanford.edu/entries/imagination/> (dostęp: 12.10.2015).
- GUILFORD, Joy P. „Creativity”. *American Psychologist* 5 (1950): 444–454.
- GUILFORD, Joy P. „Creativity: Yesterday, Today and Tomorrow”. *The Journal of Creative Behavior* 1 (1967), 1: 3–14.
- GUT, Arkadiusz P. „Badania rozwojowe i kognitywne nad czytaniem umysłu (mindreadingiem)”. W: Józef BREMER (red.). *Przewodnik po kognitywistyce*. Kraków: WAM [w druku].
- GUT, Arkadiusz P. „Na czym polega specyficznie ludzki mindreading?”. W: Arkadiusz P. GUT, Zbigniew WRÓBLEWSKI (red.). *W poszukiwaniu osobliwości natury ludzkiej*, 59–88. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2015.
- HARRE, Rom. „Creativity in Science”. W: Michael KRAUSZ, Dennis DUTTON, Karen BARDSLEY (red.). *The Idea of Creativity*, 267–292. Leiden: Brill, 2009.
- HAUSMAN, Carl. *A Discourse on Novelty and Creation*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1975.
- HOWARD-JONES, Paul. *Fostering Creative Thinking. Co-constructed insights from neuroscience and education*. Bristol: Higher Education Academy, 2008.
- KAMPYLIS, Panagiotis G., i Juri VALTANEN. „Redefining Creativity – Analyzing Definitions, Collocations, and Consequences”. *Journal of Creative Behavior* 44 (2010), 3: 191–214.
- KANT, Immanuel. *Krytyka władzy sądenia*, przeł. Jerzy Gałeccki, Warszawa: PWN, 2004.
- KAUFMAN, James C. *Kreatywność*, przeł. Mieczysław Godyń. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, 2011.
- KOZIELECKI, Józef. *Transgresja i kultura*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 1997.
- KRONFELDNER, Maria. „Creativity Naturalized”. *Philosophical Quarterly* 59 (2009), 237: 577–592.
- LESLIE, Alan. „Pretense and Representation: The Origins of ‘Theory of Mind’”. *Psychological Review* 94 (1987), 4: 412–426.
- LIMONT, Wiesława. *Analiza wybranych mechanizmów wyobraźni twórczej*. Toruń: Wydawnictwo UMK, 1996.
- LUBART, Todd. „Cross-Cultural Perspectives on Creativity”. W: James C. KAUFMAN, Robert J. STERNBERG (red.). *The Cambridge Handbook of Creativity*, 265–278. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- MARTINDALE, Colin. „Biological bases of creativity”. W: Robert J. STERNBERG (red.). *Handbook of creativity*, 137–152. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

- NEĆKA, Edward. *Trening twórczości*. Gdańsk: GWP, 2008.
- NEĆKA, Edward. *Psychologia twórczości*. Gdańsk: GWP, 2003.
- NIU, Weihua, i James C. KAUFMAN. „Creativity of Chinese and American Cultures: A Synthetic Analysis”. *The Journal of Creative Behavior* 47 (2013), 1: 77–87.
- NIU, Weihua, i Dan LIU. „Enhancing Creativity: A Comparison Between Effects of an Indicative Instruction ‘to Be Creative’ and a More Elaborate Heuristic Instruction on Chinese Student Creativity”. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 3 (2009), 2: 93–98.
- NIU, Weihua, i Robert J. STERNBERG. „The Philosophical Roots of Western and Eastern Conceptions of Creativity”. *Journal of Theoretical and Philosophical Psychology* 26 (2006): 18–38.
- PAUL, Elliot S., i Scott B. KAUFMAN. „Introduction”. W: CIŻ (red.). *The Philosophy of Creativity: New Essays*, 3–16. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- PERKINS, David N. *The mind's best work*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- PICCIUTO, Elizabeth, i Peter CARRUTHERS. „The Origins of Creativity”. W: Elliot S. PAUL, Scott B. KAUFMAN (red.). *The Philosophy of Creativity: New Essays*, 199–223. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- PLATON. *Fajdros, Hipiasz mniejszy, Hipiasz większy, Ion*, przeł. Władysław Witwicki. Warszawa: Wydawnictwo ALFA, 1999.
- POLANYI, Michael. „The Creative Imagination”. W: Michael KRAUSZ, Dennis DUTTON, Karen BARDSLEY (red.). *The Idea of Creativity*, 147–164. Leiden: Brill, 2009.
- POUND, Ezra. (Tłumaczenie Konfucjusza i Tsenga): „Wielka Nauka (Ta Hsio)”. *Akcent* 3 (37) 1989.
- RUSS, Sandra W. *Play in child development and psychotherapy*. Mahwah: Earlbaum, 2004.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1., przeł. Jerzy Garewicz, Warszawa: PWN, 1994.
- SĘKOWSKI, Andrzej. „Psychologiczne uwarunkowania wybitnych zdolności”. W: TENŻE (red.). *Psychologia zdolności*, 30–44. Warszawa: PWN, 2004.
- SĘKOWSKI, Andrzej. „Wybitne zdolności – wyjątkowość czy codzienność?”. *Czasopismo Psychologiczne* 2 (2009): 167–176.
- SIMONTON, Dean K. „Hierarchies of Creative Domains: Disciplinary Constraints on Blind Variation and Selective Retention”. W: Elliot S. PAUL, Scott B. KAUFMAN (red.). *The Philosophy of Creativity: New Essays*, 247–264. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- SMITH, Steven M. „Fixation, Incubation and the Persistence of Fixation in Problem Solving”. W: Steven M. SMITH, Thomas B. WARD, Ronald A. FINKE (red.). *The Creative Cognition Approach*, 135–156. Cambridge: MIT Press, 1995.
- STOKES, Dustin. „The Role of Imagination in Creativity”. W: Elliot S. PAUL, Scott B. KAUFMAN (red.). *The Philosophy of Creativity: New Essays*, 157–184. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- STOKES, Dustin. „Minimally creative thought”. *Metaphilosophy* 42 (2011): 658–681.
- STOKES, Dustin. „A Metaphysics of Creativity”. W: Kathleen STOCK, Katherine THOMSON-JONES (red.). *New Waves in Aesthetics*, 105–124. London: Palgrave Macmillan, 2008.
- STOKES, Dustin. „Incubated Cognition and Creativity”. *Journal of Consciousness Studies* 14 (2007), 3: 83–100.
- STOKES, Dustin, i Elliot S. PAUL. „Naturalistic Approaches to Creativity”. W: Justin SYSTMA, Wesley BUCKWALTER (red.). *The Blackwell Companion to Experimental Philosophy*. Oxford: Blackwell (w druku).
- STRÓŻEWSKI, Władysław. *Dialektyka twórczości*. Kraków: Znak, 2007.
- SZMIDT, Krzysztof J. *Pedagogika twórczości*. Gdańsk: GWP, 2007.
- TATARKIEWICZ, Władysław. „Tworzenie i odkrywanie”. W: TENŻE. *Parerga*, 39–59. Warszawa: PWN, 1978.

- THORNTON, Sarah. *33 artists in 3 acts*. New York: W.W. Norton and Company, 2014.
- TRZEBIŃSKI, Jerzy. „Osobowościowe warunki twórczości”. W: Janusz REYKOWSKI (red.). *Osobowość a społeczne zachowanie się ludzi*, 105–132. Warszawa: Książka i Wiedza, 1980.
- WARD, Thomas B. „Creative cognition as a window on creativity”. *Methods* 42 (2007): 28-37.
- WARD, Thomas B., Steven M. SMITH i Ronald A. FINKE. „Creative Cognition”. W: Robert J. STERNBERG (red.). *Handbook of creativity*, 189-212. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- WEISBERG, Robert. *Creativity: Genius and Other Myths*. New York: W.H. Freeman, 1986.
- WEISBERG, Robert. „Creativity and Knowledge: A Challenge to Theories”. W: Robert J. STERNBERG (red.). *Handbook of Creativity*, 226–250. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

O GŁÓWNYCH DYLEMATACH FILOZOFII TWÓRCZOŚCI
UJĘCIE SYNTETYCZNE Z UWZGLĘDNIENIEM BADAŃ WSPÓŁCZESNYCH

Streszczenie

Współcześnie filozoficzne studia nad ludzką twórczością nie zamykają się jedynie na opisie życiorysów geniuszy i na estetycznych analizach oryginalnego wytworu. Wraz z poszerzeniem granic pojęcia *creatio*, rozumianego obecnie często jako uniwersalna ludzka potencjalność tworzenia (kreatywność), rozszerzyło się też pole możliwych analiz do podjęcia w ramach kielkującej dopiero dziedziny filozofii twórczości. Pojawiły się też jednocześnie nowe dylematy do rozwiązania.

W niniejszym tekście pokazuję ową różnorodność i problematyczność współczesnych badań nad fenomenem twórczości poprzez (1) wymienienie głównych opozycyjnych głosów w dzisiejszych analizach, a także (2) przez opisanie obecnie wiodących kierunków studiów podejmowanych wokół tego zagadnienia. Podniesione zostaną tutaj m.in. takie problematyczne kwestie jak: egalitarność vs. elitarność twórczości, miejsce świadomości i racjonalności w procesie twórczym, natura twórczości naukowej, perspektywa międzykulturowa w badaniach nad kreatywnością, naturalizowanie ludzkiej twórczości czy też rola wyobraźni oraz dziecięcej zabawy w udawanego w kształtowaniu zdolności twórczych człowieka.

ON THE MAIN DILEMMAS OF THE PHILOSOPHY OF CREATIVITY:
A SYNTHETIC VIEW OF THE CONTEMPORARY RESEARCH

Summary

Contemporary philosophical studies on creativity of humans are not narrowed only to the descriptions of the geniuses' lives and to the aesthetical analyses of the original artifacts. With the modern extension of the *creatio* concept (which is now often understood as an universal ability of all men to create), the enlargement of the possible studies to be done in the field of philosophy of creativity have appeared also. At the same time—the new dilemmas to solve have come out.

In the present article I show the diversity of contemporary research on the creativity phenomenon by (1) delineating the main opposition voices in this research and by (2) describing some of the leading trends in the field. There will be raised such problematic issues as: elitism vs. egalitarianism of creativity, the place of consciousness and rationality in the creative processes, the nature of the scientific creativity, the intercultural perspective in the research, naturalizing the phenomenon and also the possible functions of the imagination and pretend play in shaping the creative abilities of humans.

Słowa kluczowe: twórczość; kreatywność; naturalizowanie twórczości; wyobraźnia; zabawa w udawanie.

Key words: creativity; creativity naturalized; imagination; pretend play.

Information about Author: MONIKA CHYLIŃSKA, MA – PhD student at the Faculty of Philosophy, John Paul II Catholic University of Lublin; address for correspondence: Al. Raławickie 14, PL 20-950 Lublin; e-mail: moni.chylinska@gmail.com